

**Ils ont oublié qu'ils étaient des hommes. L'apparent discours anticulturel au prisme du conflit nature/culture dans *Maryse* de Francine Noël**

Maryline Brick

**Pour citer cet article :**

Brick, Maryline. 2024. « Ils ont oublié qu'ils étaient des hommes. L'apparent discours anticulturel au prisme du conflit nature/culture dans *Maryse* de Francine Noël », *Postures*, Dossier « Impostures », n° 40, En ligne < <https://revuepostures.uqam.ca/?p=9504> > (Consulté le xx / xx / xxxx).

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : [postures.uqam@gmail.com](mailto:postures.uqam@gmail.com)

## **Ils ont oublié qu'ils étaient des hommes. L'apparent discours anticulturel au prisme du conflit nature/culture dans *Maryse* de Francine Noël**

Maryline Brick

Lors de sa parution en 1983, le premier roman de Francine Noël « a créé un profond remous dans le milieu littéraire québécois », rappelle Lucie Joubert (1993, 273). Même si le roman devint rapidement un succès de librairie, en plus d'être finaliste au Prix du Gouverneur général, sa réception critique ne fut pas unanimement positive. Bien que plusieurs aient célébré l'écriture neuve de son autrice, qui amalgame avec brio les différents niveaux de langages, et sa transcription relativement fidèle de la vie littéraire au Québec, plus précisément à Montréal, de 1968 à 1975 ; d'autres n'ont pas su apprécier « le miroir social déformant de *Maryse* » (279), dans lequel l'humour est omniprésent, et ont jugé « froissant, voire insultant » (278) la caricature que fait l'autrice des hommes de lettres au sortir de la Révolution tranquille. D'ailleurs, dans la réédition de 1994, Gilles Marcotte, qui en signe la préface, prend la peine d'indiquer que « la romancière invente beaucoup, elle exagère, elle en remet. On fera bien de ne pas lire comme un portrait absolument fidèle la description qu'elle fait des études littéraires. » (9) Dans un article paru la même année, André Lamontagne défend l'hypothèse que *Maryse*, à l'instar de *Prochain épisode* d'Hubert Aquin, consacre le passage du modernisme au postmodernisme en littérature québécoise. Selon Lamontagne, « [p]lutôt que d'être uniquement régies par le conflit des codes [littéraire français et socioculturel québécois, tel que défini par André Belleau], ces deux œuvres

en font l'objet d'une représentation destinée à le transcender » (164) en modifiant la fonction de l'intertexte français et en opposant « la langue québécoise au langage emprunté des intellectuels, c'est-à-dire le "français de France". » (172)

Je m'intéresserai toutefois à un autre conflit. Présenté depuis la réédition de 1994 comme une « satire sociale » sur la quatrième de couverture, *Maryse* semble être, selon l'expression d'Anne Éline Cliche, « le lieu d'une dénonciation des cultures et des contre-cultures [...], le moment du rire qui devient le dire d'une anti-culture » (1987, 434). Je m'arrêterai sur cette appellation générique, celle de « satire sociale », pour me demander comment la subversion du discours de l'intelligentsia québécoise rend compte, non pas d'un discours anticulturel, comme cela a été considéré par certain-es, mais plutôt d'un conflit entre nature et culture en tant que conflit entre culture populaire et culture « sérieuse ». L'hypothèse que je défendrai est que *Maryse*, en satirisant le discours poétique, révolutionnaire et savant, critique l'élitisme et l'imposture de ces discours. Pour le formuler autrement, *Maryse* condamne le fait que certains poètes, révolutionnaires et universitaires ont oublié qu'ils étaient des hommes<sup>1</sup> avant d'être des hommes de lettres, pour rependre et adapter l'expression de Mille Milles (Ducharme 1967, 8). Avant d'analyser ces trois figures que sont celle du poète, de l'intellectuel engagé et du professeur d'université, qui ont en commun l'emploi d'un langage spécialisé et technique, leur immobilité ainsi que leur détachement de l'expérience et de la vie ordinaire, ce qui les isole du reste de la société, je définirai la satire et le conflit nature/culture.

---

<sup>1</sup> Le masculin est utilisé à bon escient. De fait, ce ne sont que des hommes, à de très rares exceptions près, qui s'attirent les foudres de la narratrice. Les seules femmes qui sont sujettes à dérisions sont celles qui oublient qu'elles sont des femmes pour être des intellectuels, et celles qui, comme Elvire Légarée, s'effacent derrière leur rôle de muse au profit d'un artiste.

### La satire et le conflit nature/culture

Selon la définition qu'en donnent Sophie Duval et Marc Martinez, la satire est un « "mode" de représentation » (2000, 180) – c'est-à-dire une manière de percevoir le monde –, qui est doté d'une « visée correctrice » (186). Ce mode met en place trois actants : le satiriste, le satirisé (la cible) et le destinataire (les lecteur·rices à convaincre). La cible de la satire est extratextuelle, à l'inverse de la parodie qui est toujours intertextuelle ; la satire « déborde le cadre littéraire pour se projeter vers des cibles réelles » (185). Duval et Martinez poursuivent :

L'engagement satirique se mobilise contre une apparente multiplicité de cibles. Parmi les plus traditionnelles figurent les institutions [...] ; les professions ; les travers sociaux [...]. Mais en réalité, dans tous les cas, la satire vise deux principaux travers, la dissimulation et la démesure. D'une part, la satire attaque le vice et la folie, mais, comme dans son optique le vice et la folie se cachent, c'est l'hypocrisie que le satiriste s'acharne à démasquer. [...] La satire consiste donc toujours à dénoncer, c'est-à-dire à creuser l'écart entre apparence et réalité. (184)

Le pseudo-réalisme et le traitement dégradant du personnage sont la marque d'« une stratégie rhétorique de persuasion : pour rabaisser sa cible, [le satiriste] en déforme la représentation par le biais du comique et la condamne » (184). Le réel est alors grossi, décomposé, caricaturé, et devient, par conséquent, ridicule, ce qui « permet de mettre au jour l'imposture » (55) décriée par le satiriste.

De ce fait, la satire, dans *Maryse*, fait du conflit nature/culture un conflit burlesque où les travers de la culture « sérieuse » sont représentés à leur paroxysme et de manière grossière afin d'être tournés en dérision. Le roman rend ainsi compte du constat posé par André Belleau – grand lecteur des travaux de Mikhaïl Bakhtine, dont il a considérablement contribué à leur diffusion et à leur compréhension ici –, soit que « [l]a littérature (et la mentalité) au Québec sont traversées

par un conflit jamais résolu entre la nature et la culture » ([1986], 157) et que « [l]e romancier québécois intériorise la culture populaire comme nature et recherche ou récuse la culture “sérieuse” dans la distance, comme phénomène d’une autre classe, d’un autre pays, etc., selon le cas. » (161) Énoncé de cette façon, le conflit nature/culture est à entendre ici au sens métaphorique où la « nature » représente « le Même », soit la familiarité de la culture populaire québécoise, l’esprit de communauté, l’identification inconsciente des sujets à leurs parents et, par extension, à leur famille et à leur nation, le « ça va de soi » et l’impression que les manières de faire de leurs proches sont évidentes, naturelles, innées, qu’elles ne peuvent pas être autrement et qu’elles n’ont pas à être questionnées ; alors que la « culture » représente « l’Autre », c’est-à-dire l’étrangeté de la culture « sérieuse » (française – surtout en contexte québécois –, bourgeoise, savante, entre autres), les codes sociaux que le sujet a conscience d’acquérir (à l’école, dans les livres, dans les interactions sociales) et dont il sait qu’il s’agit de constructions sociales arbitraires et superficielles qui ne servent qu’à hiérarchiser les individus, à signifier le pouvoir de certains sur d’autres et à limiter leurs expressions subjectives. Comme le formule l’historien Pascal Ory, la culture populaire, à l’inverse de ce que Belleau nomme la culture « sérieuse », se caractérise par « la recherche d’adhésion du groupe [...] et [...] la communication maximale » (2011, 290). Ces deux caractéristiques, Belleau les place du côté de la nature (culture populaire) lorsqu’il tente de définir le conflit qui l’oppose à la culture (culture « sérieuse ») :

D’une part, le langage unilatéral du pouvoir, de l’ordre, des salons, du snobisme ; de l’autre, le langage comique, ambivalent du juron, du *sacre*, de la facétie, de la parodie, de la « grossièreté ». [...] Il est aisé de prolonger le paradigme : la séparation des classes sociales dans le monde sérieux du travail versus suppression des barrières dans la fête et le carnaval ; individualisme, isolement de la personne « privée » contrastant avec l’exigence universelle de participation ; dignité du chef, de l’autorité/renversement burlesque des rôles ; appropriation des langages par telle classe, tel groupe/libre circulation des langages : c’est le « toulmonde parle » de Duguay et de Chamberland. ([1986], 159)

Par la satire, *Maryse* dénoncerait donc « la territorialisation linguistique » (160) qu'opère la culture « sérieuse », ce qui empêche la libre circulation des langages. La professionnalisation du discours fait en sorte que le pouvoir de parler (*i.e.* le langage) devient la prérogative exclusive d'une élite culturelle, pour paraphraser Belleau (160). C'est de cette façon que j'en viens à considérer *Maryse*, non pas comme le dire d'une anticulture, mais comme une mise en garde rieuse contre les dangers d'une culture trop culturelle, c'est-à-dire qui serait déconnectée du réel, de l'expérience concrète des sujets sociaux et des événements historiques qui leur sont contemporains.

### **Le poète professionnel**

Lorsqu'au début du roman *Maryse* O'Sullivan rencontre le poète Adrien Oubedon, qui jouit d'une certaine renommée dans le paysage poétique de l'époque, = elle a encore des préjugés naïfs et positifs envers la poésie. De cette façon, dans cette scène qui représente bien les déboires de la culture dite « sérieuse », on peut lire : « *Maryse* avait toujours imaginé Oubedon sous les traits d'Émilie Nelligan, mais il était gros et très quelconque. Ça ne faisait rien ; il était tout de même poète, vivant, et assis en face d'elle<sup>2</sup>. » Elle est alors impressionnée par celui que tous ceux et celles de son entourage respectent et admirent. Cela ne durera toutefois pas longtemps : rapidement, *Maryse* est « assaillie par les difficultés multiples que présente la conversation avec un poète en semi-transes » (*M*, 90). Oubedon sera par la suite dépeint de manière grotesque comme un poète vaniteux, prétentieux, snob, vulgaire et pédant. Par exemple, cette scène où le

---

<sup>2</sup> Francine Noël, *Maryse* [1983], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, p. 90. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *M*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Automne 2024, n° 40

poète s'écrit : « Kriss-d'hostie-de-tabarnak-d'enfant-d'chienne-de-saint-ciboire-de-kalis-de-kriss, [...] qu'est-ce qui vous prend de venir faire craquer mon plancher ? J'vas déblander ben raide, moi là ! » (M, 252) La caricature du poète est dégradante et particulièrement appuyée, d'autant plus que la représentation satirique fait de celui-ci un être « dépouillé de toute dimension historique, perçue de l'extérieur et réduite à quelques traits, [il] est enfermé dans une permanence et ne se réalise que dans un masque social » (Duval et Martinez 2000, 194), celui du poète qui n'est que poète et qui fait de son art un métier. Sa muse dit même, pour expliquer le fait qu'il ne travaille pas, malgré leurs difficultés financières, qu'« Adrien est beaucoup trop fragile pour la vie extérieure. » (M, 329) Lorsque François, qui aide à l'occasion Oubedon à retravailler ses poèmes, lui demande de se calmer, et lui fait remarquer qu'il est d'humeur revêche, le poète rétorque : « J'ai pas mauvais caractère, je crée, c'est tout ! Pis à part de t'ça, appelle-moi maître comme tout le monde. » (M, 252, l'autrice souligne) Il semblerait qu'Oubedon incarne ce que Michel Biron considère être le bouc émissaire de la modernité québécoise, soit « l'écrivain qui ne serait qu'écrivain, qui menacerait ainsi de rompre le lien social en se rangeant corps et âme du côté d'une littérature close sur elle-même » (2000, 36), détachée de la réciprocité et du dialogue chers à la culture populaire. Biron se rappelle alors « des remarques d'André Belleau, dénonçant l'inconfort que l'écrivain québécois éprouve devant une culture sérieuse qui s'exhiberait comme telle [...] [:] livrée à elle-même, trop voyante, elle devient une marque infamante. » (36) Ainsi, à travers la représentation grotesque du poète, ce qui est visé, comme le relevait Gilles Marcotte – sans toutefois l'associer à un rapport conflictuel avec la culture « sérieuse » – c'est la dénaturalisation de la poésie, ce qui passe par sa « professionnalisation [...] [et] l'idée même de la création [...] qui voudrait soustraire la poésie aux nécessités communes, à la parole de tous, à l'usage quotidien » (1990, 71).

Le tort d'Oubedon, selon la narratrice n'est pas d'être poète, mais bien d'être un poète professionnel. À la manière des auteurs et autrices liminaires, c'est-à-dire de ceux et celles qui restent en marge des institutions et de la culture « sérieuse », s'inscrivant dans une société de compagnonnage, la narratrice s'oppose « à l'intention lié au métier, à la maîtrise d'une technique, à la valorisation de la forme, à la victoire d'un rationalisme asséchant, bref à une structure. » (Biron 2000, 24) Comme de fait, si la narratrice intègre dans son récit des poèmes d'Oubedon, ceux-ci ne sont jamais commentés, ils ne sont pas appréciés ou dépréciés, ils sont simplement posés-là. Ce qui fait l'objet de sa désapprobation, c'est le processus créateur du poète professionnel, qui est coupé de toute spontanéité, qui n'est pas lié à l'instinct ou à l'improvisation. Pour écrire, Oubedon « pren[d] des amphétamines » (M, 252), ce qui le rend « passablement ding-ding » (M, 252), il « n'écrit que sur du papier rose, les autres couleurs l'incommodant » (M, 252) et il a besoin d'être inspiré par sa muse, qui demeure immobile « dans la position du cobra à double menton » (M, 252). Celle-ci doit dactylographier les poèmes de l'artiste pour qu'il puisse les « déchir[er] ensuite dans de rageurs accès d'autodestruction » (M, 329). Interrogée par Maryse, Elvire, la muse du poète, explique que « le poème ne prend toute sa force, tout son sens, son suc, son tremblement, que lorsqu'il a été recopié en caractères standards par la muse. C'est une étape décisive dans le processus créateur car c'est alors seulement que le maître, voyant enfin son œuvre sortie de lui, extériorisée, peut la juger, la débarrasser de ses scories, l'émonder ou même la détruire. » (M, 329) Ce processus relève d'un savoir-faire, d'une technique, qui est ici présenté non seulement comme exagéré, mais également comme un caprice qui, par sa démesure, porte à rire. Maryse dira même à Elvire : « C'est absurde[...]. / – Mais non, chère, c'est paétique ! » (M, 329) lui répondra-t-elle. À travers le prisme déformant de la satire, le roman de Francine Noël critique ici la professionnalisation du discours poétique qui le pervertit. En

devenant une pratique sociale fondée sur l'individualisme, la maîtrise d'une technique et d'un savoir-faire, la poésie cesse d'être pourvoyeuse de sens pour le lecteur ou la lectrice.

Dès lors, Oubedon n'est pas un personnage métonymique qui représenterait l'ensemble des poètes de la modernité québécoise. Il est plutôt une sorte de Parnassien moderne à qui ses contemporain-es vouent un culte, ce que tiennent en horreur les écrivain-es liminaires, tel que Coco Ménard, un personnage insaisissable qui n'a aucun respect pour les figures d'autorité et les hiérarchies :

- Maître, j'me présente : Coco Ménard-Laflamme. J'aimerais bien entrer dans vot'fan-club. Je vous admire en silence depuis si longtemps ! Je connais tous vos vers, même ceux que vous n'avez pas encore écrits. Bien sûr, je sais qu'il y a powète et paète, et je ne suis moi-même qu'un humble petit pouet, mais permettez, ô sublime, que je m'assise au ras de vous.
- C'est ça, dit Adrien, assis-toi mon jeune. Mais j't préviens ; je donne pas de consultation à soir. Je suis off. (M, 96)

Coco Ménard se moque-il ? Use-t-il d'ironie ? Cela semble possible, d'autant plus que le personnage est particulièrement critique envers toute forme de pouvoir, même symbolique. Si le respect moqueur de Ménard est remarquable, le sérieux avec lequel répond Adrien l'est d'autant plus. À la manière des poètes du Parnasse, qui incarnaient l'ennemi idéal-typique pour les membres de la revue *La Relève* (Biron 2000, 55), la poésie d'Oubedon se donne pour savante, fondée sur l'érudition, réservée à une élite culturelle et détachée de l'expérience du monde, de la « vraie vie ». La voix narrative est d'ailleurs cinglante envers les prétentions du poète. Son ton sarcastique, que l'on peut observer dans le passage suivant, rend bien compte de sa désapprobation envers les créateurs et créatrices qui réduisent la poésie à un jeu formel :

Oubedon [...] retomba dans sa torpeur où se promenait toute nue l'idée que le métier de poète est aussi exigeant que celui de politicien, bien qu'il rapporte beaucoup moins. « Vous êtes un homme de parole, Adrien Oubedon, dit l'idée, c'est pourquoi, à l'instar d'un ministre, vous devez surveiller constamment le niveau de votre langage

et, surtout, le sens apparent de votre discours. Quant à sa signification occulte, les exégètes s'en chargeront.» Adrien examina l'idée qui, définitivement était séduisante. Mais pernicieuse. Et retorse. Et démobilisatrice. Et assoiffée de pouvoir. Et prosaïque. Et même pas nouvelle ! [...] Il chassa bien vite la mauvaise idée de son cœur mou de poète et la remplaça par celle – combien plus féconde ! – que la poésie et la révolution sont les deux mamelles de l'intelligentsia. (M, 93)

Le ton vil de la narratrice, accentué par l'anaphore en *et*, qui rythme la surenchère d'adjectifs péjoratifs tout en insistant sur les vices, qu'il peine à dissimuler, du poète, est porté par un certain jugement qui considère, à la manière des écrivains et écrivaines liminaires, que l'art autotélique devient illisible à cause de sa surenchère technique ; il n'interpelle donc plus les lecteur·rices et conduit, par conséquent, à l'inaction du poète. Au contraire, la narratrice est clémente envers les prétentions poétiques de Maryse, car, à l'inverse d'Oubedon, celle-ci refuse de rendre publics ses écrits tant qu'elle les jugera « insignifiant[s] » (M, 195) et dépourvus de « réflexion[s] et d'analyse[s] » (M, 195).

### **L'hypocrisie des intellectuels-révolutionnaires**

Après les poètes professionnels, le deuxième groupe qui est satirisé dans *Maryse* est celui des intellectuels-révolutionnaires de gauche. Michel Paradis, le conjoint de Maryse O'Sullivan, est le point focal de la dénonciation de l'hypocrisie de ce groupe, autour de qui gravitent « un certain Lemire, grand hâbleur à la moustache agressive, [u]ne fille appelée Francine Fauchée, tellement fagotée qu'elle semblait le faire exprès, [u]ne autre fille, Elvire Légarée, belle celle-là et secrète, et [u]n couple, [...] [l]es Crête – c'était leur nom et ils n'en voulaient qu'un » (M, 74). L'onomastique risible et la présentation désobligeante de ces personnages suffisent à révéler la dévaluation que subissent les intellectuels dans le discours de la narratrice. Si au début du roman Michel Paradis représente, aux yeux de Maryse, l'aventure et la liberté, à l'instar de François

Paradis dans *Maria Chapdelaine* (valeurs qu'André Belleau place du côté de la nature lorsqu'il l'oppose à la culture), celle-ci le délaissera lorsqu'elle réalisera qu'il a perdu son chemin, comme le personnage d'Hémon, à la différence près qu'il s'agit d'un égarement moral et non géographique. De plus, « Maryse ne les aimait pas beaucoup » (*M*, 74) les amis de Michel, leur trouvant un air prétentieux et sournois. Usant d'ironie, figure de style qui « tient une place de choix dans l'écriture satirique » (Duval et Martinez 2000, 187), la narratrice reproche à ces fils et filles de petits-bourgeois, qui ont « été élevés dans l'ignorance du manque et ne soupçonnant pas ce qu'était la pauvreté » (*M*, 306), principalement deux choses : d'abord, leur jargon de « logologie radicale » (*M*, 59) qui obscurcit leur discours, faisant perdre aux questions politiques tout leur sens (*M*, 77) et empêchant la participation universelle aux discussions et aux débats ; ensuite, comme le remarquait Lori Saint-Martin, que leurs « éternels débats théoriques court-circuitent l'action plus qu'ils ne l'annoncent. » (1993, 241)

Tous dans le groupe d'amis de Michel « travaill[ent] fort à libérer le prolétariat de ses chaînes » (*M*, 91). Si l'intention est bonne – la narratrice ne s'y oppose d'ailleurs pas –, c'est la manière dont Michel et ses amis reproduisent le système qu'ils prétendent vouloir abolir qui fait l'objet de sa dénonciation. En effet, pendant que ceux-ci discutent de la meilleure manière de changer la société, ils continuent de profiter de la séparation des classes sociales, étant servis par des prolétaires qui ne sont pas invités à participer à leurs discussions. De toute façon, même s'ils étaient conviés à le faire, ils en seraient incapables, n'ayant pas « le vocabulaire idoin[e] » (*M*, 39) et ne maîtrisant pas les références théoriques qui pullulent dans le discours des intellectuels de gauche. Maryse dira à ses ami-es François et Marité, qui partagent son avis : « On est des privilégiés. Je pourrais être à la place d'un manœuvre, d'un waiteur, de Manolo, par exemple, et lui à la mienne. En théorie ! Mais dans les faits, personne ne change jamais de rôle. On l'aime

bien Manolo, mais on ne penserait pas à l'inviter chez nous : ça serait déplacé. » (M, 214) Comme le constate Marité avec dépit, il « est rigoureusement impossible de penser soulever la question des places... » (M, 214) C'est ainsi qu'on en arrive au paradoxe suivant : si Michel aime « penser que sa blonde, née défavorisée, [est] maintenant de sa classe » (M, 237), il serait « incapable de vivre avec elle et de l'afficher comme sa femme » (M, 214) si elle ne s'était pas fabriqué un personnage de petite-bourgeoise, c'est-à-dire si elle n'avait pas refoulé ses origines culturelles, sa « nature », pour le dire avec les mots de Belleau. Ce paradoxe souligne l'hypocrisie de Michel, qui ne peut réellement supporter la présence de ceux qu'il affirme vouloir libérer. Lorsqu'elle cessera de l'idolâtrer, Maryse le verra pour ce qu'il est vraiment : un « petit Québécois imbu de lui-même, minoritaire et bafoué dans son propre pays et, de surcroît arrogant envers les autres ethnies : au fond de lui, il y avait un profond dédain de tous ceux qu'il jugeait inférieurs. » (M, 317)

Ainsi, au lieu d'essayer d'établir un dialogue avec ceux qu'ils déclarent vouloir délivrer des chaînes du capitalisme, les intellectuels-révolutionnaires idéalisent le prolétaire qui est alors dépeint comme un être « laborieux-mais-malchanceux, plein de bon sens, d'allure et d'ingéniosité » (M, 483), un être dépourvu d'« une vie personnelle » (M, 306) et réduit à « une pure fonction » (M, 214). D'où le constat drastique que pose la narratrice : « Le monde se divis[e] inégalement en deux : d'un côté, ceux qui mange[nt] en parlant du prolétariat, et de l'autre, ceux qui n'[ont] pas le temps de parler. » (M, 95) Comme de fait, les vrais opprimés ne prennent que très peu la parole dans le roman. Outre celle de Maryse O'Sullivan qui défend leur point de vue, les prolétaires n'ont pas réellement de voix. En caricaturant le discours de la culture « sérieuse », en le rendant plus jargonneux qu'il ne l'a jamais été, la narratrice critique la manière qu'ont certains intellectuels d'usurper le discours de la classe dominée et montre comment le langage peut devenir une façon d'affirmer le pouvoir d'une raison univoque ; comment le langage

philologique, par sa complexité, reproduit l'ordre établi au lieu de le bouleverser. Par la satire, qui déforme la représentation du réel en la faisant notamment passer à travers un filtre grossissant, la narratrice s'attaque à la surcodification du discours révolutionnaire. Comme l'écrit Biron : « Au lieu d'ouvrir un espace de communication, la culture joue le rôle inverse : elle abolit le plaisir de l'échange et produit un discours inauthentique, un bout plastifié de "fleurs de rhétorique" » (Biron 2000, 108).

Pris dans d'éternels débats théoriques, le groupe de Michel ne passera jamais à l'acte. Ils sont des êtres fondamentalement immobiles qui se satisfont de la seule dimension « universitaire, théorique et ludique » (M, 91) de leurs « discussions [qui] tourn[ent] autour de questions internationales, c'est-à-dire étrangères » (M, 91). S'ils se plaisent à décortiquer les problèmes des autres nations et leurs politiques, ils répugnent tout ce qui relève de la « dimension triviale » (M, 408), de leur réalité et du système inégalitaire dans lequel ils s'épanouissent. Par exemple, ce passage, vers la fin du roman, où Maryse dit à Michel, qui a commencé à s'intéresser au féminisme : « Laisse faire les femmes du tiers monde [...] Si tu rangeais seulement tes traîneries [...], tu ferais déjà beaucoup pour les femmes du Québec. » (M, 408) Ce à quoi il répond : « T'es vraiment colonisé-dominée, [...] tu ne peux pas parler d'un sujet sans t'impliquer personnellement » (M, 408). Justement, à l'inverse de Michel, Maryse, qui a pris pour naturelle la culture populaire, valorise davantage la résolution des maux de sa société que ceux « de l'univers » (M, 91). Dans le même ordre d'idée, Michel, homme de lettres enlisé dans des débats idéologiques et philologiques, s'oppose aux actions citoyennes qui, par définition, ne peuvent pas changer de fond en comble le système, mais simplement le modifier, le faire quelque peu bouger. C'est ainsi que Michel déclara « que Marie-Lyre était une vraie folle » (M, 75). La narratrice explique que

[c]e qui lui avait faire dire ça, c'est qu'elle [Marie-Lyre] leur avait avoué [à Michel et Maryse] faire souvent des téléphones à certains ministères, dans les banques, aux postes de radio et dans les grands magasins pour se plaindre de l'absence du français dans les services, du racisme et de bien d'autres choses encore. Il lui arrivait aussi d'écrire aux journaux et ses lettres étaient parfois publiées. Michel trouvait cela inutile, et qu'elle faisait preuve, en agissant ainsi, de son manque de pouvoir et d'envergure. (M, 75)

Maryse, à l'inverse, est très sévère envers ceux qui ne font que « placot[er] sur les appareils d'État » (M, 213). Elle dira : « On est rien que des intellectuels [...] On est inutiles. » (M, 214) Si cela peut sembler être le dire d'une anticulture, il est également possible d'interpréter cette affirmation, au prisme du conflit étudié ici, comme une critique de la superficialité des discours lorsqu'ils ne débouchent sur aucun mouvement, autrement dit, lorsqu'ils ne servent pas à l'élaboration concrète de changements sociaux bénéfiques à tous et à toutes, principe de la culture populaire que les romancier-es québécois-es ont intériorisé comme nature (Belleau [1986], 161). Car *Maryse* ne se moque pas du discours intellectuel en soi, mais seulement de celui qui court-circuite l'action, qui maintient le *statu quo*, enlisant la théorie dans la négation des expériences individuelles, et l'imposture des constructions sociales bourgeoises. Tout compte fait, Maryse aurait pu faire siens les mots d'Eliza Doolittle, personnage principal du film qu'elle écoutait avec son père lorsqu'elle était enfant : « *Words, words, words, words. I'm so sick of words. Is that all you bards can do ? [...] Tell me no dreams feel with desire, if you're in fire, show me! [...] Show me !<sup>3</sup>* » (Warner 1964, 2h09m45)

---

<sup>3</sup> « Des mots, des mots, des mots, des mots. J'en ai assez des mots. Est-ce tout ce que vous, poètes, savez faire ? [...] Ne me racontez pas de rêves remplis de désir, si vous êtes en feu, montrez-le-moi ! Montrez-le-moi ! » ; je traduis.

### Les littérologues conformistes

Finalement, le troisième groupe d'intellectuels qui s'attire les foudres de la narratrice sont ceux qu'elle nomme, non sans ironie, les littérologues, autrement dit les universitaires qui font des études littéraires une véritable science. La spécialisation du langage des savants devient, à travers « le miroir déformant de l'exagération comique » (Duval et Martinez 2000, 185), qui est le propre de la satire, complètement absurde, car insignifiante. « [A]ffolée par l'immensité de sa propre ignorance » (M, 82), Maryse éprouve une certaine aversion « envers les teneurs particulières de la culture, dans la mesure où [elle] ne réussi[t] pas à découvrir le bénéfice que représent[e] cette hyperspécialisation pour le progrès de la personnalité globale », pour le dire avec les mots de Georg Simmel réfléchissant à la tragédie de la culture ([1911], 192). Les titres des livres, « seulement leurs titres, la rebutaient et l'attiraient à la fois : ils lui semblaient, en quelque sorte, être permutables et se répondre les uns les autres en une combinatoire aussi vide de sens que mince. L'étrangeté de certains termes, qui revenaient comme en écho d'une couverture à l'autre, ne laissait pas de l'étonner. » (M, 82) Par le rire, *Maryse* questionne l'utilité « de tout le fatras littéraire » (M, 219) et montre comment la méthode d'analyse des textes peut se développer de manière à atteindre une liberté insurpassable qui, telle que décrite par Simmel, se mue « en pédantisme et en travail sur l'inessentiel – comme une méthode qui tourne à vide, une norme objective continuant de fonctionner sur une voie indépendante qui ne rencontre plus celle de la culture comme accomplissement de la vie. » ([1911], 208) Autrement dit, *Maryse* montre comment le développement technique des études littéraires peut en venir à leur faire perdre leur sens, puisque le savoir que ces techniques permettent d'acquérir est inopérant, pour ne pas dire banal. Le passage suivant montre bien l'ironie de la narratrice et la déformation qu'elle fait subir au discours littéraire :

[E]lle partait pour l'université où elle avait l'occasion d'apprendre des tas de choses fort utiles à son épanouissement personnel. Mais la petite malheureuse n'en profitait pas pleinement ! (M, 102)

Maryse entrait, fière comme d'Artagnane, dans l'amphi K13-OOPi pour y subir sans l'entendre un cours sur l'instance récursivo-narrative dans le discours de Dumas-père alias Eugène Sue. Car il était maintenant prouvé, et reconnu par tous les littérologues sérieux, que les délicats textes d'Alexandre Dumas ont été écrits par Eugène Sue [...]. [S]i on étudie la trame du texte à l'aide de la méthode chomskienne combinée dans un certain ordre avec celle du carbone 14, on voit clairement, au fin fond de la matrice narrativo-motrice, un sédiment eugènesuesque dont l'authenticité ne laisse aucun doute. (M, 104)

En parodiant ainsi le langage savant, qui paraît démesurément sophistiqué, la narratrice ternit l'image des universitaires, qui apparaissent comme des êtres à part, prétentieux et isolés du reste de la société – qui ne parvient pas à comprendre leur jargon et l'intérêt de leurs recherches – et montre par le fait même qu'elle récuse la culture « sérieuse », étrangère à ce qui lui est naturel, c'est-à-dire la culture populaire avec son langage familier, ambivalent, simple, limpide et compréhensible par tous et toutes. Néanmoins, le véritable tort des professeurs d'université, c'est leur conformisme et leur inertie.

Comme il est possible de le remarquer dans le passage cité, la narratrice est sévère envers cet ensemble indéfini que constituent *tous ces littérologues sérieux*. Les professeurs d'université sont vus par la narratrice comme des agents du conformisme qui étouffent les expressions singulières, individuelles et particulières au profit d'une uniformisation des discours, qui se voient dès lors hiérarchisés. C'est ainsi que le professeur Télémaque Surprenant, qui avait demandé à ses élèves de rédiger un pastiche, sans « spécifier *qui* les étudiants devaient pasticher. Dans son idée à lui, il s'agissait d'auteurs comme Ronsard, Rabelais, Racine, Rimbaud, Rutebeuf, Robbe-Grillet, voire le grand Rhugo » (M, 81, l'autrice souligne), dira du travail de Maryse, qui a pastiché des titres – n'ayant pas compris le sens du travail –, qu'il s'agissait d'un « torchon » (M, 84). Il lui demandera alors de citer Proust, ce à quoi elle répondra en citant Christine de Pisan (M, 84). La

Automne 2024, n° 40

narratrice décrit en ces mots la réaction de Surprenant : « [I] la regarda d'un œil morne. Il lui avait consacré assez de temps. Il était un spécialiste de la maudernité qui avait commencé avec Proust, *comme tout le monde le sait*, alors Christine de Pisan-quinzième siècle... » (M, 84, je souligne). Le ton ironique de la narratrice – dont rendent compte la déformation de l'orthographe de « modernité », le passage mis en italique et les points de suspension – critique les prétentions des universitaires qui déprécient tous types de discours ne provenant pas des « maîtres » qu'ils ont eux-mêmes érigés comme tels selon des critères subjectifs. Maryse l'apprendra à ses dépens : l'université n'est pas un lieu d'émancipation mais d'uniformisation où les étudiants et étudiantes apprennent à ne produire que « d'excellents devoirs bien sages, bien léchés et très haut notés. » (M, 85) Autrement dit, un lieu où l'on apprend à se conformer au dogme établi par ceux qui détiennent l'autorité et à penser la même chose qu'eux et non à penser par soi-même. De la même manière, Maryse, après avoir proposé à son directeur de maîtrise d'étudier l'influence des muses en littérature, se verra dire par celui-ci, qui éclatera ensuite de rire : « De tels errements m'étonnent de vous, [...] ressaisissez-vous grands dieux. » (M, 355) La narratrice ajoutera : « Elle devrait [...] garder en réserve ce sujet jugé hors-programme et il lui faudrait, tôt ou tard, revenir aux maîtres. » (M, 365) Dans son roman, Francine Noël se bat contre une culture « sérieuse » qui met en péril la légitimité de la situation liminaire en abolissant la libre circulation des discours, ce qui est essentiel à la remise en question de ce qui est « reconnu par tous » (M, 134). Biron écrivait ceci à propos de l'auteur du *Ciel de Québec*, qui semble être tout aussi valable pour Noël : « Les quolibets de Ferron à l'endroit d'individus symbolisant l'institution littéraire ou artistique [...] procèdent [...] d'une méfiance plus générale envers les signes d'une culture exclusive, coupée de la *communitas* [*i.e.* société de compagnonnage non-hiérarchique] » (2000, 107-108).

Découlant de la première tare que dénonce la narratrice – le dogmatisme des études littéraires, qui n'est possible qu'à condition de respecter l'autorité des maîtres –, le deuxième est l'immobilité des tenants de la culture « sérieuse ». C'est ainsi qu'elle révélera aux lecteur·rices ce qu'il y a de curieux au sujet de l'embauche de François au département de signologie de l'université : celui-ci « penchait de plus en plus vers l'école dynamique [...] – or, tous les signologues du département – à l'exception de Tibodo – étaient statiques! » (M, 209) La narratrice poursuit avec ironie – invitent à une telle interprétation les points d'exclamation, la question rhétorique, les mots à connotation péjoratifs, les syntagmes emphatiques et l'énumération :

Qui eût pu soupçonner une telle infamie et qu'il fût un transfuge ? Le dossier du candidat Ladouceur était garni des trois excellentes lettres de recommandation des plus grands de l'école statique ! François était jeune, brillant, prometteur, malléable peut-être, pensaient quelques-uns. On l'avait donc engagé, à l'essai, à la condition qu'il devienne docteur patenté avant septembre 72. (M, 209-210)

De cette inertie, propre aux tenants de l'école statique, s'ensuit un manque d'ancrage dans la réalité qui fait en sorte que le discours littéraire et sémiotique n'interpelle nul autre que ceux qui le produisent. Ce discours, totalement insignifiant pour certain·es, ne donne pas accès à différents points de vue, il n'est pas incarné. À l'inverse, le sujet liminaire, c'est-à-dire celui qui est en dehors des institutions et qui refuse de parler le jargon des élites culturelles, et dont se réclame la narratrice, valorise les discours qui répondent à une demande de sens populaire. Si la culture « sérieuse » ne permet pas « le passage de l'unité close à l'unité déployée, en passant par le déploiement de la multiplicité » – comme dirait Simmel ([1911], 192) –, c'est dire qu'elle n'est pas pourvoyeuse de sens et qu'elle est donc stérile. D'où l'idée formulée par la narratrice : « Il y avait quelque chose d'insensé dans une telle pléthore de textes inutiles, de mots, d'idées qui ne pouvaient rien changer à la misère de Rose Tremblée [sa femme de ménage], qui ne calmerait

jamais les angoisses de François ou son propre désarroi. Et lui qui voulait écrire un livre, un de plus ! C'était absurde. » (M, 360)

\*\*\*

En somme, il est possible de considérer que *Maryse* n'est pas le dire d'une anticulture, puisque la culture et la contre-culture n'y sont pas réellement représentées. À travers l'enquête satirique, qui comporte toujours deux éléments – l'esprit critique, qui porte sur un référent réel, et la fantaisie, qui déforme la représentation du réel (Duval et Martinez 2000, 192) – *Maryse* oppose de manière conflictuelle culture populaire (prise comme nature par le sujet liminaire<sup>4</sup>) et culture « sérieuse » (qui territorialise le langage). En adoptant le discours de l'autre et en le caricaturant de façon à le disqualifier, à rendre évidente son imposture, *Maryse* rappelle aux hommes de lettres québécois qu'ils sont d'abord et avant tout des hommes et les met en garde contre les discours qui ne produisent que des fleurs de rhétorique. Ainsi, s'adressant à Oubedon, à Michel ou au professeur Surprenant, *Maryse* aurait pu s'approprier les mots qu'adresse Eliza Doolittle à son mentor : « *What a fool I was ! What a dominated fool ! To think you were the earth and sky [...] No, my reverberating friend, you are not the beginning and the end ! [...] Art and music will thrive without you [...]. You, dear friends, who talk so well, [...] I can do bloody well without you !<sup>5</sup>* » (Warner 1964, 2h40m40)

---

<sup>4</sup> C'est-à-dire qu'il considère comme « allant de soi », comme étant évidents, naturels et éthiques les principes de la culture populaire (circulation horizontale des paroles, des savoirs et des créations ; usages, utilités et bénéfices populaires de ces savoirs et créations ; liberté d'expression ; spontanéité et mouvement ; langage comique, ambivalent et grossier ne respectant pas les règles de grammaire ; mépris des hiérarchies, des normes sociales bourgeoises et de la professionnalisation des arts ; esprit de communauté et entraide, etc.).

<sup>5</sup> « Quelle imbécile j'étais ! Quelle imbécile dominée ! Penser que vous étiez la terre et le ciel [...]. Non, mon réverbérant ami, vous n'êtes pas le début et la fin ! [...] L'art et la musique prospéreront sans vous [...]. Vous, cher ami, qui parlez si bien, [...] je peux très bien me passer de vous ! » ; je traduis.

## BIBLIOGRAPHIE

Belleau, André. 2016 [1986]. *Surprendre les voix*. Montréal : Boréal.

Biron, Michel. 2000. *L'absence du maître*. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme, Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

Cliche, Anne Éline. 1987. « Paradigme, palimpseste, pastiche, parodie dans *Maryse* de Francine Noël ». *Voix et images* 12, no. 36 : 430–438.

Ducharme, Réjean. 1967. *Le Nez qui voque*. Paris : Gallimard.

Duval, Sophie, et Marc MARTINEZ. 2000. *La satire (littératures française et anglaises)*. Paris : Armand Colin

Joubert, Lucie. « La lecture de *Maryse* : du portait social à la prise de parole ». *Voix et images* 18, no. 53 : 273–286.

Lamontagne, André. 1994. « Du modernisme au postmodernisme : le sort de l'intertexte français dans le roman québécois contemporain ». *Voix et images* 20, no 58 : 162-175.

Marcotte, Gilles. 1990. « La poésie Oubedon ». *Urgences*, no 28 : 68–78.

———. 1994. « La vue fragile », dans Francine Noël. *Maryse*. Montréal : Bibliothèque québécoise : 7-14.

Noël, Francine. 1994 [1983] *Maryse*. Montréal : Bibliothèque québécoise.

Ory, Pascal. 2011. « “Culture populaire”, “culture de masse” : une définition ou un préalable ? », dans Évelyne Cohen *et al.* (dir.), *Dix ans d'histoire culturelle*. Villeurbanne : Presses de l'enssib : 282-293.

Saint-Martin, Lori. 1993. « Histoire(s) de femme(s) chez Francine Noël ». *Voix et images* 18, no 53 : 239–252.

Simmel, Georg. 1988 [1911]. « Le concept et la tragédie de la culture » [1911], dans *La Tragédie de la culture*, trad. de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel. Paris : Rivages : 179-217.

Warner, Jack (producteur), George Cukor (réalisateur) et Alan Jay Lerner (scénariste). 1964. *My Fair Lady* [film], Burbank, Warner Bros.